

Festett egek

A jezsuita iskoladráma
és a színpadi világ



Szerzők:

Czibula Katalin
Demeter Katalin
Kilián István
Knapp Éva
Nagy Imre
Pintér Márta Zsuzsanna
Szabó Ferenc SJ
Szabó Béla István
Turnai Tímea

Festett egek

A jezsuita iskoladráma és a színpadi világ

Szerkesztette: Ács Piroska

országos
színháztörténeti
múzeum
és intézet



Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet – Corvina Kiadó
Budapest, 2011

Színháztudományi Szemle 40.
ISSN 0133-9907, 40.

A kötet szerkesztette: Ács Piroska

A szerkesztésben közreműködtek:

Czékmany Anna, Pataki Judit, Papp Jenő, Szabó Béla István, Taub Katalin, Turnai Tímea

Szövegek © Czibula Katalin, Demeter Katalin, Kilián István, Knapp Éva, Nagy Imre, Pintér Márta Zsuzsanna, Szabó Ferenc SJ, Szabó Béla István, Turnai Tímea

Angol fordítás © Szabó Attila

Képek © Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet

A kötet borítóján a Soproni Jezsuita Diszletkönyv 98.52 számú lapja látható.
Borítóterv: Sára Ernő, Luszti Tibor

nka

Nemzeti Kulturális Alap

A kötet kiadását a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.

Kiadja az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet
1013 Budapest, Krisztina krt. 57.
oszmi@szihaziintezet.hu
www.szinhaziintezet.hu

országos
színháztörténeti
múzeum
és intézet



Corvina Kiadó Kft.
az 1795-ben alapított
Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülésének tagja.
1086 Budapest, Dankó utca 4-8.
corvina@lira.hu
www.corvinakiado.hu



CORVINA

Felelős kiadó:

Dr. Ács Piroska PhD, az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet igazgatója

Tördelés: Fabricatio Kft.
Nyomás: Pharmapress Kft.

ISBN 978-963-9000-30-8

Tartalom

ELŐSZÓ	7
SZABÓ FERENC S. J.: A pogány színháztól a barokk iskoladrámáig (Kis kultúrtörténeti vázlat)	9
KILIÁN ISTVÁN: A barokk színház, a barokk dráma Magyarországon	17
DEMETER JÚLIA: Rendetlenség a XVII–XVIII. század rendezett színpadán: nők, szexualitás, család	49
NAGY IMRE: „...MOST FEITEM KI A' MESÉT...” A tisztességtelen színlelés mint nyelvi agresszió Faludi Ferenc Caesar-drámájában (A jezsuita iskoladrámáról új megközelítésben)	73
PINTÉR MÁRTA ZSUZSANNA: A történelem mint valóság és mint allegória – hermeneutika a barokk színpadon	87
KNAPP ÉVA: Diszletterv-gyűjtemény Sopronból – soproni jezsuita diszlettervek?	101
SZABÓ BÉLA ISTVÁN: Mi működik és miként? A Tárgy és kutatásának története	113
CZIBULA KATALIN: A soproni jezsuita diszletkönyv ikonográfiájához	137
TURNAI TÍMEA: A jezsuita látványtervek perspektivikus színtere, mint absztrakt modell	149
HIVATKOZOTT IRODALOM	163
NÉVMUTATÓ	179

Márta Zsuzsanna Pintér

History as Reality and Allegory – Hermeneutics on the Baroque Stage

In the Baroque dramatic tradition of the 17th and 18th centuries some historical characters (including some characters of the Hungarian history) were interpreted as figurations or even imitations of Christ, or – linking the Greek and Roman mythology with the Christian world view – some mythological heroes were made into prefigurations or allegories of historical characters. The modes of presentation were most varied: looking at the Hungarian historical plays the most common was the case when the stage plot was an emblematic interpretation of a non-visible but generally known course of events.

The author present one of these possibilities by analyzing a performance presented at the Evangelical College in Eperjes in 1682 (*Hungaria respirans sive Constantia exultans, Furentius exulans*) and the inspection of the Stilico-plays written in a Catholic spirit. The other type, in which two historical planes are constantly alternating, was an allegory more easily comprehensible for the audience, and interpretation was further supported by the usage of conspicuous symbols and a wide variety of scenographic means. The hermeneutic viewpoint is exposed through the analysis of three school plays, which also demonstrate the gradual development of the Jesuit dramaturgy and playing style.

Knapp Éva

Díszletterv-gyűjtemény Sopronból – soproni jezsuita díszlettervek?

A „soproni jezsuita díszlettervek” néven ismert, képi ábrázolásokat tartalmazó gyűjtemény egyedülálló emléke és forrása a XVII–XVIII. századi közép-európai színházi kultúrának.¹ A színezett, lavírozott tollrajzokból és rézmetszetekből álló együttest valamikor 1710 után és 1728 előtt rendezték össze és kötötték egybe.² A díszletterv-együttest az 1960-as évek közepén restaurálás során szétbontották,³ s a lapok egy részét a bemutatathóság érdekében szétvágták. A díszlettervekre idősebb Storno Ferenc figyelt fel először, amikor 1890-ben egy soproni zsidárustól (*Trödler*) megvásárolta azokat. Storno törekedett a lapok témájának meghatározására, datálására, s felhívta a figyelmet az 1728-as soproni jezsuita tulajdonosi bejegyzésre és a rajzokon többször feltűnő osztrák címerpajzs ábrázolására.⁴ A gyűjtemény első, tudományos igényű meghatározási kísérlete Csatkai Endre nevéhez kötődik.⁵

A díszlettervek az 1960-as évek közepén az Országos Színháztörténeti Múzeum és

1 Vö. Alewyn 1985, 64–65., vö. Bidermann 1963; Schilling 1979, 141–146.

2 Kiadása: The Sopron Collection of Jesuit Stage Designs, ed by József Jankovics, Studies by Éva Knapp and István Kilián, Budapest 1999; A kötet a *Szép Magyar Könyv* 1999 versenyen díjat nyert a tudományos művek, szakkönyvek, felsőoktatási kiadványok kategóriában. A kötet fogadtatása, elismerése széles körű volt az 1999. augusztusi római könyvbemutatót követően. L. M., Színháztörténeti képekben = Népszabadság 1999. X. 22, 35; Jó-Gi [Józsa Ágnes], Az ember csak színész Isten kezében = Criticai Lapok 9/2000/2, 23–24; Tüskés Gábor, The Sopron Collection of Jesuit Stage Designs [...] = Távlatok 48/2000/2, 328–332; elmer [Elmer István], A soproni jezsuita díszletterv-gyűjtemény = Új ember 2000. IV. 2, 6; Lukács Ágota – Jankovics József szerk: The Sopron Collection of Jesuit Stage Designs = Vigília 65/2000/9, 718; Kovács Eszter, Szép régi képek az európai színház történetéhez: The Sopron Collection of Jesuit Stage Designs = Helikon: Irodalmi folyóirat (Kolozsvár) 12/2001/16 (340.), 18; Jean-Marie Valentin, The Sopron Collection of Jesuit Stage Designs [...] = Études Germaniques (Paris) 2001, Juillet-Septembre, 391–392; Gábor Tüskés, The Sopron Collection of Jesuit Stage Designs [...] Hungary = Yearbook of the Society of Jesus, 2002, 137–140; Lubomír Konečný, The Sopron Collection of Jesuit Stage Designs [...] = Umění 51/2003/349–351; Szendrői, Marietta, The Sopron Collection of Jesuit Stage Designs [...] = Camoenae Hungaricae 1/2004/ 143–145.

3 Staud 1980/b, 188–189, 286–303; Szilágyi 1989/a, 95.

4 „Gekauft von (durch) Franz Storno senior um 5 Gulden in Ödenburg bei einem Trödler in Sopron. Ödenburg 1890. Die Zeichnungen sind meistens um 1710 herum und wurden 1728 bei den Ödenburger Jesuiten Patres catalogisirt. Es komt auch einigemal das Österreichische Binden-Schild vor.” *Jesuita díszlettervek*, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, jelzet nélkül, 1r; Storno meghatározási kísérlete például: „zu dieser Skize, wur[de] das Cecilia Medela Denkmal und Túrme und Mauer von Rom wendet” 22r. – A lapokra a továbbiakban a gyűjtemény eredeti, helyenként Staud Géza alapján általam rekonstruált fólió számozásával hivatkozom.

5 Csatkai 1936, 265–270.

Intézet tulajdonába kerültek, ahol Staud Géza elfogadta a korábbi feltételezést, amely szerint a lapok Sopronban jezsuita közegben keletkeztek. Staud 1980-ban két részre bontva elemezte a gyűjteményt: először a színpadot mutatta be a díszletek tükrében, majd a jelmezeket tárgyalta.⁶ Őt követően Szilágyi András foglalkozott néhány kidolgozottabb ikonográfiájú lappal.⁷ A kutatás 1999-ig adós maradt a díszlettervek módszeres feldolgozásával és meghatározásával.⁸

A Sopronban megőrzött együttes vizsgálatokor abból indultam ki, hogy a rajzok eredetileg funkcionális egységben álltak egykorúan előadott drámaszövegekkel és eredetileg olyan kép-szöveg-zene együttesekhez, ún. multimédiális rendszerekhez tartoztak, amelyekről a színpadi megjelenítés után elszakadt a szöveg.⁹ A lapok mai formájukban négy fő csoportra bonthatók: 1. adott történet előadásához többé-kevésbé szorosan kötődő egyedi és típustervek; 2. úgynevezett keretjelenetekhez illeszkedő díszletek, komplex színpadképek; 3. többnyire allegorikus szerepek jelmeztervei; 4. különböző célra készült rézmetszetek. Fontos körülmény, hogy a képtartalmak alapvetően jezsuita elgondolást tükröznek, s utalnak a XVII. századi jezsuita drámaelméleti elképzelések nyomán rögzült színházi repertoár főbb típusdarabjaira.

A kutatás kiinduló hipotéziseinek összeállításakor segítségül szolgált az Esterházy Pál soproni és nagyszombati jezsuita diákszínpadi mecenatúráját vizsgáló tanulmány soproni színpadra vonatkozó megállapítása.¹⁰ Eszerint a XVIII. század első harmadában Sopronban a jezsuita épületegyüttes még nem állt készen, s a jezsuiták csak a század első harmadának végén gondolhattak állandó színpad megvalósítására. A források azt tanúsítják, hogy a XVII. század utolsó évtizedében az országban csupán Nagyszombatban feltételezhetünk díszesebb, állandó, távolról a bécsi jezsuitákéhoz hasonlító színpadi tereket és kosztümtárat. Semmi nem utal azonban a díszlettervek esetleges nagyszombati vonatkozására.

A gyűjtemény rendezőelvének megtalálásához a rajzok minősége és stílusa nem ad támpontot. Az eltérő kidolgozottság mellett az elkülönítést nehezíti az is, hogy az első pillantásra azonos minőségűnek tűnő lapoknál a lehetséges előképek sokasága miatt nehéz eldönteni, melyik, milyen mértékben tükröz valamiféle eredetiséget. A megítélést az is nehezíti, hogy a díszlettervek a XVII–XVIII. század fordulóján egy néhány évtizeddel korábban kialakult színpadi világot örökítettek meg, s a lapok már a bekötés előtt összekeveredhettek. Feltűnő, hogy a motívumaikban összetartozó lapok között idegen motívumot hordozó lap is található. Így például a Xavéri Szent Ferenc halálát és megdicsőülését ábrázoló laphoz (7v–8r) kapcsolható további ábrázolás nincs a gyűjteményben. Ezek a megfigyelések jelzik, hogy a lapokat nem

folyamatosan ragasztották be az albumba. A bekötésre elsősorban azért kerülhetett sor, hogy a lapok ne keveredhessenek tovább. A gyűjtemény rendező elvére közvetve utal az üresen maradt lapok rendje. Az első fólióra nem került kép, a 2–15. fólión négy kivételével a képek rektó oldalakra kerültek, a verzók mindig üresek. E négy lap közül három nagyobb mérete miatt kötöttek így be, a rajzok ugyanis egy verzó oldalt és a következő lap rektó oldalát töltik ki. Az egyetlen, csak verzó oldalon található kép (9v) tematikusan illeszkedik környezetéhez. Az elrendezésnek ez a ritmusa megszűnik a 15v oldalon, a 16. laptól a rektó és verzó oldalra egyaránt kerültek képek. A gyűjteményben végig érezhető egyfajta törekvés a verzó oldalak üresen hagyására. Ezt a jobb elhelyezési lehetőség, a szem természetes irányulása és a figyelem irányításának szándéka együttesen indokolja. Ha az üresen maradt lapok elhelyezkedését összevetjük a képek tematikájával, a csak kézi rajzokat tartalmazó 2–52. lapokon három rész különíthető el: I. 2r–15r: A képek kivétel nélkül vallásos témájúak. Ezt a részt a kép nélküli 15v oldal választja el a II. résztől. II. 16r–19r: A rajzok mitologikus szereplőket, antik isteneket és istennőket ábrázolnak kelléktárukkal együtt. A rész végén üresen maradt a 19v–20r oldal. III. 20v–51r: A képek vegyesen tükröznek vallásos, mitologikus és világi tematikát. Ezt a részt az üresen hagyott 51v–52r oldalak választják el a gyűjtemény utolsó, IV. részétől.

A szerkezeti beosztás további pontosításához áttekintettem a feliratokat és az egymásra utaló képi motívumokat. Az I. részen belül három réteg, az Oltáriszentség, a jezsuita szentek, valamint a Passió és a szenvedés eszközeinek témái különíthetők el. Ez egyben jelzi, hogy az I. rész lapjai nem egyetlen előadáshoz, hanem egy Oltáriszentség-játékhoz, egy jezsuita szent élettörténetét megjelenítő darabhoz és egy, a krisztusi szenvedéstörténet által meghatározott előadáshoz tartozhattak. A mitologikus elemekből álló II. rész egy egészen rövid darabra utal, amely tematikusan közel áll a III. részhez, s esetleg az előtt mutatták be. A III. rész egy viszonylag hosszú, összetett cselekményű, a földi házasságot az úgynevezett „szent házassággal”, azaz a szerzetesi életideállal szembeállító történetet sejtet. Az itt található lapokat szorosan egymáshoz kapcsolják a visszatérő helyszínek és motívumok. Ehhez a formai és tartalmi jegyek nyomán kialakított szerkezethez jól illeszkedik az utolsó, IV. rész is, melyben kézi rajzok és rézmetszetek vegyesen találhatók (53r–66r). Ez a rész lényegében megismétli az első 52 lap hármas szerkezetét, így annak tematikus kiegészítéseként kezelhető. Az 53r–56r lapok a vallásos tematikájú I. részt bővítik. A II. rész mitologikus történetének színhelyeihez és szereplőihöz szolgáltatnak párhuzamot az 57r–64r oldalak közötti ábrázolások. A 65v és 66r oldalak két rézmetszete a főúri, uralkodói környezet színpadi díszletként is gyakori, aprólékos pontossággal megtervezett elemeit, díszes szökökutak és epitáfiumot ábrázol, melyek tematikusan illeszkednek a III. részhez. A részek közti motívikus kapcsolatot az udvari színház előadói stílusára jellemző pompakedvelés, a monumentális, reprezentatív jelenetek elegáns szcenírozása teremti meg.

Az itt vázolt szerkezet szorosan kötődik a korabeli jezsuita iskoladráma kedvelt

6 Staud 1980/b, 183–212, 286–303; Staud 1977/b, 277–298; Staud 1975, 89–105.

7 Szilágyi 198/a, 96–97, 106; ld. még, Szilágyi 1993, 125–136; Szilágyi 1989/b, 165–176.

8 Sopron Collection 1999; ld. még: Knapp 2003 = Knapp 2007.

9 Bauer 1994; vö. Enzinger 1918–1919; Adel 1960/a; Kramer 1961.

10 Tüskés–Knapp 1993; ld. még, Knapp 2007, 8–39, vö. Harich 1959, 5–11

témáihoz. A XVII. században a jezsuita drámák három nagy csomópont, az iskolai rendezvények, az egyházi ünnepek és a főúri, udvari ünnepségek köré rendeződtek. 1679-ben például a bécsi jezsuiták öt alcsoportba sorolták a comica exercitiát: Divina, Caesarea, Publica, Privata és Ambulantia.¹¹ Ezek közül a gyűjtemény lapjai a privata (zártkörű) exercitia kivételével az összes felsorolt színpadi alkalmat reprezentálják: egyaránt utalnak úrnapi eucharisztia-játéokra (Ambulantia), Krisztus szenvedését szimbolikusan megjelenítő történetre (Divina), Xavéri Szent Ferenc-drámára (Publica), mitológikus-allegorikus intermezzóra és egy hosszabb, az uralkodóház dicsőítésével kiegészített szent- vagy mártírdramára (Caesarea).

A jezsuita színpad típusdarabjainak kialakítását Alessandro Donati javasolta először. A szövegen kívüli színpadi hatásokat jelentős mértékben felértékelő *Ars Poetica*-ja szerint a jezsuita színpadon elsősorban szenteket és mártírokat kell szerepeltetni.¹² Jacob Masen *Palaestra eloquentiae ligatae* című elméleti művének harmadik, drámával foglalkozó részében lényegében elfogadta Donati témajavaslatát, s azzal egészítette ki, hogy ezekkel a történetekkel törekedni kell a küzdő egyház győzelmének bemutatására. Masen újításai közé tartozott a színpadi helyszínek gyakori váltogatása, a főszereplő háttérbe szorítása, az ének, a tánc, az élőkép (scena muta)-jelenetek alkalmazása, továbbá a mitológikus elemek, a menny és a pokol egyidejű láttatása a hatásos persuasio érdekében.¹³ Mindezeket az elméleti elképzeléseket – melyek jelzik az antik poétika előírásainak figyelmen kívül hagyását – az elemzett díszlettervek már kiérlelt és elfogadott gyakorlatként tükrözik.

A lapok ikonográfiai vizsgálatának korlátait mutatja, hogy a rajzokon nehéz szétválasztani az egykori színpadi teret, a dekorációt, a kulisszákat és a szereplőket, mivel mindezek az elemek néha együtt, másutt részletmegoldásként külön, megint másutt aprólékosan kidolgozva, kinagyítva jelennek meg. A kor gyakorlatának megfelelően a főszereplőkre és kelléktárukra alig történik utalás a lapokon, ezek az alakok a szerepüknek megfelelően, a korabeli előírások szerint öltöztek. A színpadképek elsősorban az előadott darab és a jelenetek típusát jelezték, s csak másodsorban tükröznek egyedi megoldásokat. Az egykorúan megvalósított, gyakran rézmetszetekkel népszerűsített díszlettervekhez képest a gyűjteményt „időtlennek” teszi az előadói terek egyedi jellegzetességeinek, elsősorban a színpad állandó keretének (szobrok, címerek, nézőtér stb.) a hiánya. Ez a sajátosság egyrészt arra utal, hogy ezek a díszlettervek nem a példát teremtmő, kiemelkedő hatású drámák szcenikájához, hanem ún. széria-darabokhoz tartoztak. Másrészt, mint típusdarabok díszlettervei jó lehetőséget kínáltak az ismételt felhasználásra. Az ikonográfiát a továbbiakban két részre osztva, a kifejezetten vallásos tematikájú, az ún. „szent” alkalmakhoz fűződő (I. rész és az ezt kiegészítő),

11 Hadamowsky 1988, 79; Wien; vö. Brockpähler 1964 Wien.

12 Donati 1631

13 Masen 1657, 31–34, 117–99.

illetőleg a „világi” ünneplést reprezentáló (II–III. rész és az ezt kiegészítő) lapok csoportjai szerint mutatom be.

A vallási alkalmakhoz tartozó színpadterveken az előadói térnek két fő típusa különíthető el. Az egyik a középkori színpadi gyakorlatra utaló scena stabila, melyet egy háttérben elhelyezett, festett perspektivikus képpel próbáltak közelíteni a XVII. századi Aleotti-Torelli-féle kulisszaszínpadhoz. A megoldás a kulisszaszínpad előzményére, az ún. telari-rendszer Josef Furttenbachtól módosított változatára utal, melyben az illúziós háttérfestmény kicserélésével könnyen és gyorsan lehetett átalakítani a helyszíneket.¹⁴ Pontosan ez a megoldás látható például a 3r lapon. A térszerkezet theatrum sacrumot jelez, amit nagy valószínűséggel belső templomtérben alakítottak ki. Az oszlopok és lábazataik, valamint a dekorációk viszonylag tág architektonikus keretet tükröznek, a teret lezáró ívek a szent játékokhoz illő arcus triumphalis-ra emlékeztetnek. Ennek az alaptérnek az oltárarchitektúrát idéző oszlopai közé illenek a stilizált, íves-oszlopos középrész-rajzok (5r, 6r, 9v, 11r, 14r, 15r), valamint néhány további lap oszlop nélküli részlete (7r, 9r, 12r, 12v–13r, 15r). A 2r, 4r, 54v–55r lapok Oltáriszentség-tematikájú, az 53r lap pedig jezsuita szenthez illő theatrum sacrumok háttérdekorációi. Az 53v–54r és 55v–56r lapok rézmetszetek, amelyek további ötleteket adhattak a vallási témájú előadások arcus triumphalis, porta triumphalis megoldásaihoz. Az erre utaló *kostbares Triumph Gerüst* felirat mindkettőn szerepel.

A szakralizált tér másik típusa jelenik meg a 7v–8r lapon. A trapéz alakú előadói teret három oldalról határolja díszlet, középen üresen hagyott ívvel. Ez az ív egyrészt biztosította a festett centrálperspektivikus lezárás keretét, másrészt olyan középépítményt illeszthettek hozzá, amely belátást nyújtott a távolabbi térbe. Ez a szerkezet utal a végtelen tér érzetét keltő, Lodovico Ottavio Burnacini-féle – Burnacini által már Andrea Pozzo *Perspectivae pictorum atque architectorum libri tres* című munkájának megjelenése előtt (1693–1700) alkalmazott – háromrészes kulisszaszínpad ismeretére.¹⁵ A lapon feltűnnek a színpad előterében felállított nagyméretű gyertyatartók is, melyek – a gyűjteményben egyedülálló módon – a játéktér megvilágítását mutatják. A jobb és baloldal Xavéri Szent Ferencet ábrázoló festett kulisszáit a szent élettörténetéhez illő, stilizált bennszülött-szobrok egészítik ki.

A világi alkalmakhoz kapcsolódó lapokon az említetteknél modernebb színpadi térszerkezetek figyelhetők meg. Ezek a színpadképek perspektivikus kulisszaszínpadot jeleznek: egyaránt feltűnik az Aleotti-Torelli-féle kétrészes centrálperspektivikus (24r, 26r), a Lodovico Ottavio Burnacini-féle háromrészes, kerek középépítményes (22v–23r, 33r, 37r) és a XVIII. század első évtizedétől a Galli-Bibiena család tagjaitól divatba hozott, a végtelen tér megtöbbszörözését biztosító átlós-tengelyes (diagonális) (16v–17r) színpadi megoldás. Szerepel a tér meghosszabbítását biztosító lépcső

14 Furttenbach 1971; vö. még *Theaterlexikon* 1978

15 Vö. Brauneck 1993, II, 27–30; Kindermann 1967, 503.

(28r, 36r), melyet a korabeli hivatásos szcenikusok közül Francesco Galli-Bibiena kedvelt különösen.¹⁶ Ezek a tértípusok és a hozzájuk illeszkedő technika lehetővé tették a helyszínek gyors átalakítását, s egyben tükrözik a XVII–XVIII. század fordulójának színpadtechnikai csúcsteljesítményét.

A magas technikai felkészültséget kívánó, gyakori színhelyváltoztatásoknak és a kedvelt megoldások újra láttatásának az igénye a XVII–XVIII. század fordulójára – az udvari opera példája nyomán – közösen alakította ki a tipushelyszínek sorozatát. Ezek azonosak voltak például Velencében, Bécsben és Hamburgban, s kisugárzó hatásuk először a jezsuita színpadon vált érzékelhetővé.¹⁷ A közkedvelt tipushelyszínek különösen a sorozat II. és III. részében gyakoriak. Ilyenek például a kert, a kerti pavilon, az erdő, a vár, a diadalív utcákkal és városrészzel, a különféle grották (pokol, temető, kovácműhely, a szörny barlangja), a díszudvarok, a szökőkút, a lépcsők, a felhők, a sziklás táj, néha tengerparttal, az antik istenek templomai, a remeteség, az elhagyott táj, a katonai tábor, a tenger és a dísztó. Emellett néhány kevésbé tipizált helyszín is feltűnik. Az egyik lapon (25r) például kehely, lefelé fordított korona és egy angyaloktól tartott koszorú jelzik a belső tér tartozékait. Egy másikon (25r) ágy felett szentlélek galamb formában, alatta Krisztus sebeivel díszített pajzs, angyalok füstölővel és a szent nádszállal, az ágy lábánál pedig lángoló szív és puttók láthatók.

A II. és III. rész, továbbá az ezekhez tartozó kiegészítő lapok kosztüm- és kelléktervei mitologikus-allegorikus, illetőleg valóságos földi szerepek kellékeit ábrázoló csoportokra bonthatók. Mindkettőben megtalálhatók a széles körben ismert és kedvelt típusok újrafelhasználásai. A rajzok drága anyagból készültek, választékos ruhákat és igényes megoldásokat tükröznek, s nem hiányzik az utalás a közkedvelt egzotikumokra sem (49r, 51r). A szereplők öltözeté és kellékei a visszatérő színekkel, az állandósult attribútumokkal és azok közös formavilágával egyetlen jelrendszert alkotnak. A rendszer szilárdan rögzült elemei a megszemélyesített eszméket éppúgy könnyen felismerhetővé tették, mint az antik isteneket. Mindezek a megoldások a Habsburg császári udvar vonzáskörében működő színházakra utalnak.¹⁸

A gyűjtemény II. és III. részének képi megoldásai a főúri-udvari környezet imitációját tükrözik. A II. rész lapjainak előjátékhoz tartozó jellegére a rajzok mitologikus telítettsége hívja fel a figyelmet. A tragédia heroikus világának antitéziseként eljátszott mitologikus jelenet szereplői (például Jupiter, Venus, Hymen, Diana, Phoebus) és színhelyei (például diadalíves szökőkutas városi tér: 16v–17r, olümposzi istenvilág: 18r, 19r, sziklás táj: 19r, díszkert pavilonnal: 19r) egyaránt a barokk „látványember” igényeihez igazodnak.

A III. rész lapjainak szín- és formavilága a történet előkelő főúri környezetéhez

igazodik. A szereplők és helyszínek közötti tájékozódást úgynevezett ikonográfiai vezérmotívumok segítik, melyek az antik mitológiából és az allegóriák világából származnak elsősorban. Gyors felismerésüket a XVII. század második felére kimerített formák ismétlődése biztosította. Az antik mitológiából származnak például a szelek és fúriák (24v), a szörny (32v, 36r), Phoebus (41r), a sáfrányszín köntösű Hymen (43r, 46r), Jupiter (44r), Európa (44r), Cybele-Berecynthia (46r), Diana (46v) és Pomona (46v) ábrázolásai. Az allegóriák egyrészt megszemélyesítések, mint például az Est-hajnalcsillag (42r), a négy elem (45r), valamint a háború és béke páros alakja (45r). Másrészt a hieroglifikus szimbólumok világát idézik, mint például a kígyóktól körülfont szívre könyöklő invidia (42r), a zodiákussal, évszám-feliratos övvel, kulccsal, szelekkel és a négy évszak növényeiből font koszorúval ábrázolt év (44r) és a báziliszkuszon ülő, kék-sárga öltözetű vak gyűlölet (46r).

A díszlettervek elsődleges funkciójának meghatározását alapvetően az nehezíti, hogy a rajzokon nem találhatók a színpadi előadásra vonatkozó szövegrészek. A rendezői utasítások, a figyelemfelhívó vagy az ábrázolást megnevező német és latin nyelvű feliratok csupán arra utalnak, hogy a rajzok előbb bemutatott főbb csoportjai eltérő időpontban, feltehetően különböző helyeken keletkeztek, s többször is felhasználhatták őket. A gyűjtemény egyértelműen utal a bécsi udvari színház kisugárzó hatására és ennek jezsuita recepciójára. Ezek alapján feltételeztem, hogy a díszlettervek csoportjai között valamiféle esemény vagy valakinek a tevékenysége teremtette meg a kapcsolatot.

A lapok előadáshoz kapcsolásánál az eddigiek mellett abból a megfigyelésből indultam ki, hogy a császári udvar zenei és színpadi világát az udvari színház operaelőadásainak komponistáin kívül a császár udvari kápolnájának zenészei is formálták. I. Lipót 1683. július 1-jétől Ferdinand Tobias Richtert szerződtette az udvari kápolna orgonistájaként, aki egyben a császár gyermekei közül Józsefnek és Károlynak zenetanára is volt. Richter termékeny zeneszerző volt, s operái, oratóriumai és kisebb zenedarabjai mellett kompozícióinak jelentős részét jezsuita iskolai színjátékokhoz készítette.¹⁹ Ismeretes, hogy a pozsonyi jezsuitáknál 1688. szeptember 21-én bemutatott Szent István-dráma zenéje az ő nevéhez kötődik.²⁰ Jezsuita vonatkozású szerzeményei közé tartozik a linzi jezsuitáknál 1684. április 1-jén bemutatott *Passio Christi armatura fortium contra hostes christianitatis* és a bécsi jezsuitáknál 1710. július 31-én színre vitt *Sacer Hymeneus de profano amore victor in S. Amalia, Flandriae patrona* című, ismeretlen szerzőtől származó iskoladramák zenéje. Az előbbinek nyomtatott librettója, az utóbbinak kézirata, valamint latin–német nyelvű programja maradt fenn. A díszlettervek ikonográfiája, a drámaszövegek és a zenei anyag egybevetése alapján megállapítható volt, hogy a lapok túlnyomó többsége a fenti két, Richter által megzenésített dráma előadásához készült.

16 Galli-Bibiena, Francesco, Giuseppe, Antonio Francesco, Giuseppe, Antonio; Skizzenbuch und Einzelblätter, Wien, Österreichisches Theatermuseum, Signatur: HM 36 992.
17 Wolff 1937, 196–206.; Wolff 1957, 359–363.; Kelsch 1992, 55–65.; vö. még: Marly 1982, 9–24.
18 Vö. Hadamowsky 1988, 79–93.

19 New Grove 845–846.

20 Magyarország zenetörténete II., 49.

A gyűjtemény rendjében haladva, az I. rész archaikusabb, az élőképek világára utaló, zárt ikonográfiájú, részleteiben is kidolgozott díszletterveinek nagy része a linzi jezsuita gimnázium tanulói által bemutatott és az 1684-es *Annuae Litterae*-ben *Armatura fortium contra fidei hostes* címen feljegyzett előadáshoz tartozott. Linzben nem volt hivatásos udvari színház, ezt a jezsuita színpad helyettesítette. 1684-ben I. Lipót császár és udvara több előadást nézett meg a linzi jezsuitáknál. Ezek egyike volt a fenti allegorikus játék.²¹ A díszlettervek e részének és az előadásnak egymáshoz való tartozását kétséget kizáróan igazolja a lapokon kétszer is olvasható „armatura fortium” kifejezés (14r, 15r), amely a dráma címének hangsúlyos eleme.

A latin nyelvű librettó Linzben, Joannes Raedlmayr nyomdájában, negyedréti formátumban jelent meg nyolc lap terjedelemben. A címlap tájékoztat az előadás körülményeiről, melyre 1684. április 1-jén, nagyszombaton került sor, amikor I. Lipót császár és Eleonóra császárné meglátogatta a szent sirt a linzi jezsuita templomban.²² A szent sirt ábrázolja az *Angeli pacis amare flebat* bibliai (Iz. 33,7) feliratú díszletterv (3r), melynek középrészébe illettek az élőképekre emlékeztető perspektivikus háttér-festmények. Ezek a Furttenbach-féle elképzelések szerint készült, könnyen mozgatható úgynevezett Zwischenprospektek lehettek, melyekkel többnyire élőképeket és szimbolikus jeleneteket adtak elő. A jól felszerelt linzi diákszínpadhoz az úgynevezett Praktikabeln mellett ilyen kombinálható típusdekorációk is tartoztak.²³ Az előadás szöveggönyve és zenei anyaga ismeretlen, a libretto szerint azonban a szereplők énekeltek. A darabban Ausztria és négy szövetséges provinciája Krisztus szenvedésének eszközeivel, mint megszentelt fegyverekkel legyőzi a keresztény hit ellenségét, a halállal azonosított pogány törököt. A főszerep Ausztria geniusáé lehetett, aki a megismerésített Providentia Divinával, a Fortitudo Christianával, a Concordiával és Ausztria négy provinciájának geniusáival adta elő a jelképes cselekményt.

A darab ötvözte a passió és a feltámadás húsvéti gondolatát a Habsburg-birodalom sürgető politikai, hadi feladataival. Az előadást aktuálissá tette a már Bécs 1683-as török ostromakor is Linzben időző császári udvar ismételt jelenléte és a török elleni harcok előkészületei. Ez a szimbolikus nagyheti passió-játék újra aktuálissá válhatott a török háborúk döntő győzelmei után. Erre utal az egyik díszletterven (5r) a többi felirattól némileg eltérő színű tintával, latinul feljegyzett, 1707-es évet jelző három kronosztichon.

Úgy tűnik fel, hogy a gyűjtemény I. részéből mindössze három lap nem kapcsolható közvetlenül az említett darabhoz. Ide tartozik a két oltáriszentség ábrázolás (2r, 4r),

21 Sturm 1964, 89–103; Fuhrich 1968, 90–95.

22 *Passio Christi Armatura fortium contra hostes Christianitatis Augustissimis Caesaris Majestatibus Leopoldo, et Eleonora, dum Sabbatho Sancto Consuetu Pietate Austriaca Sacra Christi Sepulchra inviserunt In Templo Caesarei Collegij Societatis Iesu exhibita, Calendis Aprilis M.DC.LXXXIV. Musices Compositore Domino Ferdinando Richter, Organista Caesareo, Lincij (1684) Typis Joannis Raedlmayr, Typogr.*

23 Furttenbach 1971, *Architectura civilis*, (1628), 63, *Das Kupfferblat N. 31*; Sturm, i. m. (21. jegyzet) 96–97; Fuhrich 1968, 94.

melyek Richter révén is bekerülhettek a tervek közé. Ő szerezte ugyanis további három, 1684-ben ugyancsak a linzi jezsuitáknál bemutatott darab zenéjét. Ezek egyike volt az *Altera Bethlehem sive domus panis* című, június 9-én előadott Oltáriszentség-játék.²⁴ A harmadik, Xavéri Szent Ferenc halálát és megdicsőülését ábrázoló lapot (7v–8r) társtalansága és a szent ünnepén (december 3.) előadott Xavéri-drámák nagy száma miatt lehetetlen előadáshoz kötni.

A gyűjtemény II. és III. része teljes egészében a bécsi jezsuita színpadon 1710-ben Szent Ignác napján (július 31.) bemutatott *Sacer Hymeneus de profano amore victor in S. Amalia, Flandriae Patrona* című előadáshoz tartozott. A 44r lapon olvasható 1710-es évszám mellett ezt igazolja, hogy az antik mitológiából származó, sajátos kontextusba helyezett képi motívumok és alakok egy része önmagában értelmezhetetlen, ennek a darabnak a segítségével azonban pontosan meghatározható.²⁵ A Szent Amália legendáját feldolgozó drámát a bécsi jezsuita iskolai színjátszás egyik fordulópontján vitték színre, amikor az uralkodó még rendszeresen megjelent az előadásokon. Az előadás *ludus caesareus* volt, azaz a császár és környezete is megnézte. A nyomtatott program és a teljes kéziratos szöveggönyv a Richter által komponált zenei anyaggal együtt egy ívrét alakú kötetben maradt fenn, amely az I. Lipót császár által létrehozott úgynevezett Schlafkammerbibliothek állományához tartozott.²⁶ A program és a kézirat címe egyaránt felsorolja a császári családnak az előadáson megjelent tagjait, így I. Józsefet, feleségét, Wilhelmina Amáliát, valamint Mária és Amália nevű lányait. A címlap jelzi azt is, hogy a darab zenéjét Ferdinand Richter császári orgonista szerezte. A dráma szerzőjére sehol nem történik utalás.²⁷

A főnemesi családból származott szent Amália – eredeti névalakban Amalberga – Flandriában élt a VII–VIII. században. Legendájának központi motívuma, hogy a gall birodalom kormányzója, heristali Pipin szerette volna eljegyezni őt fia, Martell Károly számára, de Amália elutasította. A drámaszerző ebből az életrajzi mozzanatból indult ki. Az argumentum szerint több előkelő ifjú versengett Amália kezéért, aki éppúgy elmenekült előlük, mint Martell Károly elől. A távolság azonban nem jelentett biztonságot: Martell Károly csellel rá akarta bírni Amáliát arra, hogy jegyeseként kövesse őt. Amália azonban állhatatos maradt, s az argumentum szóhasználatával „a keresztény hercegben kioltotta a profán Hymen fáklyáját, elvetette Gallia liliomait, s

24 Sturm 1964, 94.

25 *Sacer Hymeneus de profano amore victor, in S. Amalia, Flandriae Patrona, Himmlische Lieb Überwinderin der Irrdischen in Amalia, Der Graffschafft Flandern Hailiger Schutz-Frau Augustissimis Caesaris Majestatibus Josepho I. et Wilhelminae Amaliae, Serenissimis Archi-Ducibus Mariae, et Amaliae a Caesareo et Academico Soc. Iesu Collegio Viennae exhibitus, Dum litterariis Victoribus Caesarea Munificentia Proemia distribuentur. Die 31. Julii in Festo S. Patris Ignatii, Anno M.DCC.X. Musices Compositore D. Ferdinando Richter, S. C. M. Organado Aulico, Viennae Austriae (1710) Typis Joannis Georgii Schlegel, Univ. Typogr. A használt példány lelőhelye és jelzete, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Cod. Vind. 18921.*

26 Gmeiner 1994

27 *Sacer Hymeneus*, i. m. 25. jegyzet; Hadamowsky, i. m. 11. jegyzet 84–89.

ragaszkodott mennyei jegyese hervadhatatlan liliomaihoz”.²⁸ A dráma a bécsi jezsuita színpadon a szentekről előadott darabok közé tartozik.

A történetet előjátékban, három felvonásban, felvonásonként hat-hat jelenetben és a felvonások közé illesztett két kórusban mutatták be. A prológus Meleager és Cynera nimfa történetét adta elő. A prológust meghatározó három színpadkép a pokol szája (34r), a városi díztér (16v–17r) és az istenek gyűlése (18r). A XVIII. század elején mind a három közkedvelt típus-színhely volt. A pokol szája szerepeltetése díszletképként a Pomo d'Oro bemutatója (1668) után vált divatossá Bécsben.²⁹ A dráma három felvonása közé illesztett két kórusjelenet egy-egy mitológiai történetet jelenített meg. Az első kórusban Pomona és Vertumnus történetét aktualizálták. A második kórus Hesione, Laomedon trójai király lányának történetével tengeri környezetben játszódik. A színpadi helyszínek a cselekmény fordulatainak megfelelően gyakran változnak, s ezek a helyszínek hiánytalanul megtalálhatók a díszletterveken. A dráma legtöbbször visszatérő helyszíne a Maastricht város falai előtti térség (22r). Az ezt ábrázoló lapon két bástyán három férfi és két nő szereplő látható.³⁰ A fegyveres jeleneteket és a harcok közötti fegyverszünetben a katonák táncát részben ugyanitt, részben Martell Károly seregének tábora előtt adták elő. A flandriai katonai táborra az előbb említett lap jobb szélén egy fél sátor rajza utal (22r), a gall tábor pedig két rajz (24r, 26r) is megörökítette.

A harmadik felvonás utolsó jelenetében került sor Amália triumfusára, az uralkodó pár és családja dicsőítésére, valamint a prémiumosztásra. Amália triumfusához tartoznak az égi házasságra szimbolikusan utaló, felhőkkel körülvett belső terek részletei (20v–21r, 25r) és Amália díszkocsija (38r). I. József császár, Amália császárné és a Habsburg-ház dicsőítésére a lapok tanúsága szerint a valóságos és a mitológiai szereplők együtt jelentek meg a színpadon (39r). A Gloriole-Finaléhoz több, kisebb részletet megörökítő terv tartozott, egyik részük különféle helyszíneket (50v, 51r), másik részük kellékeket és mitológiai szereplőket (23v, 42r, 44r, 45r, 47r, 48r) ábrázol. A korábban Belzebub-jelmeznek tartott Medusával (23v) például a megszemélyesített conscientia malát vitték színre, ahogy ezt Franciscus Lang is ajánlotta.³¹ Ausztria győzelmének megjelenítését Hymen vezette be a jelenlevő császári személyek dicsőítésével és az uralkodó pár képének obeliszkre emelésével. Az ajándékosztás színpadképéhez, melyet a Gloriole Finale-jelenet átformálásával alakítottak ki, a két pálmafa alatt elhelyezett uralkodói trón tartozott, fölötte két sassal (27r).

A metszetanyag az együttes viszonylag jól datálható részét alkotja. A rajzoló,

28 *Sacer Hymenaeus*, i. m. 25. jegyzet, (fol. 3a, 14b; vö. *Les biographes de Ste Amalberge*, Analecta Bollandiana 31/1912/ 401–409; Adel 1960/b, 109.; Valentin 1983–1984, I. 1983, I, 503.

29 Cesti 1959, Einleitung I–XV.

30 Storno ezt a lapot egy római városrészlettel próbálta meg összevetni.

31 Staud – H. Takács 1994, függelék, 33. sz.; Lang 1975 113. A kígyóöv, a csúnya arc és a kígyóhaj mind a Medusa attribútumai; a motívum későbbi párhuzama Louis René Boquet Medusa-kosztümterve a *Medusa* című baletthez. Baur-Heinhold 1966, Bild 73.

metszők éleadatai és az ábrázolt motívumok alapján ezek a lapok 1685 és 1724 között készültek. Ez egyben utal arra, hogy a gyűjtemény összeállítása 1724 körül lezárult és az 1728-as soproni tulajdonosi bejegyzés után nem bővült tovább. A díszlettervek feltételezésem szerint a linzi és a bécsi előadást követően Ferdinand Tobias Richterhez kerültek, s az újabb lapok egy részét ő csatolhatta a gyűjteményhez. A gyűjteményt föltehetően Richter fia, Anton Karl Richter³² – a császári udvari kápolna zenészei között utóda – örökölte apja 1711. november 3-i halála után. A lapok ezt követően, az utolsó bővülés után juthattak a soproni jezsuitákhoz.

A díszlettervek előadásokhoz köthető részének mestereiről jelenleg csupán annyit mondhatunk, hogy a lapokat a linzi, illetve bécsi jezsuita kollégium megbízott szcenikusai, a színpadi tervezés elméletében és gyakorlatában egyaránt jártas, ügyes kezű jezsuiták készíthették, akiket a források többnyire név nélkül, egyszerűen *Apelles noster*-ként emlegetnek. A lapok mai állapotukban is hatásosan utalnak eredetükre, szerkezetük és ikonográfiájuk pontosan jelzi az egykori nyelvi, képi és ko-reográfiai együttest. A bécsi császári udvar hatókörében keletkezett, Burnacini- és Galli-Bibiena-hatásokat hordozó és a barokk színház grandiózus effektusait tükröző soproni gyűjtemény nem vethető össze a hiteles szcenikai forrásokban rendkívül szegény korabeli magyarországi jezsuita színjátszással. A tervek a színpadi konstrukciók mellett sajátos dramaturgiai felfogást is jeleznek, s az 1728–1773 között Sopronból fennmaradt szöveges források áttekintése alapján nem lehetett kiválasztani egyetlen olyan lapot sem, amit közvetlenül felhasználhattak volna a soproni színpadon.³³ A szöveges források bibliai, mitológiai és történeti témákra utalnak, melyek aligha voltak közvetlen kapcsolatba hozhatók a lapokkal.

Összegezve elmondható, a gyűjtemény hűen tükrözi az európai szcenikai hagyomány uralkodói megbízatásokat teljesítő, legtehetségesebb mestereitől származó, közkedvelt képi ötletek és színpadi megoldások kreatív alkalmazását. Egyben jelzi a távolságot, amely félreismerhetetlenül ott húzódott a hírneves XVII–XVIII. századi közép-európai színpadi specialisták konstrukciói nyomán készített díszlettervek és az ennél sokkal szerényebb magyarországi megoldások között.

32 *New Grove* XV, 845.

33 Staud 1984 156–186; ld. még, Dainville 1951; Lejeaux 1955

Éva Knapp

The Sopron Collection of Jesuit Stage Designs – Stage Designs from Sopron?

The collection known as the “Sopron Collection of Jesuit Stage Designs” is a unique resource and relic of the theatre culture of Central Europe in the 17th and 18th centuries. Consisting of colour pen-and-wash drawings and etchings, the collection was put together and bound sometime between 1710 and 1728. These stage designs testify of creative application of scenic solutions inspired by the most famous European stage masters working for different royal courts.

In the analysis of the album preserved in the town of Sopron the author set off from the presumption that the drawings initially formed a functional whole with the performed plays and used to belong to a so-called multimediary system of image-text-music, which later, once the play had stopped being performed, was deprived of its text.

The identification of the original function of the stage designs is made difficult by the fact that the drawings do not feature the relevant excerpts from the playtext. The collection unequivocally alludes to the emanating aura of the court theatre in Vienna and to its Jesuit reception. When establishing a link between the drawings and the performances the author started out, among others, from the fact that the bustling musical and scenic world of the Vienna court was brought to life, next to the court opera composers, also by the musicians of the court chapel. Ferdinand Tobias Richter was contracted by Leopold I as the organ player of the court chapel on 1 June 1683. Two of his Jesuit-related compositions, stage music to Jesuit school plays written by unknown authors, were the *Passio Christi armatura fortium contra hostes christianitatis*, performed at the Linz Jesuits from 1 July 1683 and *Sacer Hymeneus de profano amore victor* in S. Amalia, Flandriae patrona performed at the Vienna Jesuits from 31 July 1710. The printed libretto of the former one and the manuscript and the playbill of the latter one (in Latin and German) was preserved. The iconography of the designs and the comparison of the playtexts with the musical score led to the conclusion that the majority of the designs in the collection were made for the two abovementioned plays, set to music by Richter.

Szabó Béla István

Mi működik és miként?

A Tárgy és kutatásának története

1890 egy napján Storno Ferenc soproni műgyűjtő gyűjteményének egy darabjára e sorokat írta:

Gekauft von durch Franz Storno senior um 5 Gulden in Ödenburg bei einem Trödler in Sopron. Ödenburg 1890. Die Zeichnungen sind meistens um 1710 herum und wurden 1728 bei den Ödenburger Jesuiten Patres catalogisirt. Es kommt auch einigemal des Österreichische Binden-Schild vor.¹

A műtárgy ezzel megkezdte második életét. Azt, hogy mikor, miként és milyen körülmények között kezdte meg az elsőt, száz évnél hosszabb idejű kutatás után lehetett megtudni.

Minden tárgynak megvan a maga élete. Valamilyen célból létrejön és működni kezd, s ha fennmarad, a századok alatt új funkciót kezd betölteni. A Soproni Jezsuita Diszlektönyv² akkor vált véglegesen műtárggyá, amikor a Storno-gyűjteménybe jutott. A napi, létrehozóinak szándéka szerinti használatból azonban már jóval korábban kikerült, talán már midőn a jezsuita kollégium könyvtárába besorolták.

De merre lehetett a könyvtári állományba vétel és a Trödler – a mai magyarban leginkább „régiségesnek”, semmint szakértő régiségkereskedőnek értelmezhető³ – Stornók kezén való megjelenése között? A ráírásból valamit kivakartak. Mit? Ha tudnánk, közelebb kerülnénk a Tárgy homályba vesző másfél századának felderítéséhez? Nem hiszem, bár lehet.

A kötet kétségtelenül bekerült a soproni jezsuita iskola könyvtárába, ezt egy a Tárgyon lévő „létározó szöveg” bizonyítja. Az ottani könyvvállománnyal az utóbbi években többen is foglalkoztak, a fennmaradt könyvjegyzékek, katalógusok alapján elemezve a barokk idők anyagának egy-egy meghatározott részét. Pintér Márta Zsuzsanna a drámaköteteket, Knapp Éva az emblematikai forrásműveket dolgozta fel; mindkettő egy országos metszetbe helyezve az anyagot, nem pusztán a soproni

¹ Knapp 2007, 107.; a szerző nem bocsátkozott találgatásokba a szövegben tett vakarást és a Trödler félmondat utólagos beírását illetően. A *Die Zeichnungen ...* kezdetű mondatot ugyanaz a kéz írta, de kisebb betűkkel, nem egy lendületben.

² A továbbiakban a vizsgált objektumot hol Soproni Jezsuita Diszlektönyvnek, hol csak diszlektönyvnek, hol SJD-nek, hol meg a Tárgynak fogom nevezni.

³ De semmiképpen sem „tróger handlérnak”. Köszönöm dr. Karsai Katalin nyelvi segítségét.